

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



EL ENTENDIMIENTO Y EL AMOR
EN *LA DAMA BOBA*

Teresa Rodríguez
Université de Toulouse-Jean Jaurès

FINEA [...] los que son bobos de veras,
¿cómo viven?
LAURENCIO No sintiendo (vv. 2619-2620).

FINEA Háblame, Laurencio mío,
sutilmente, porque quiero
desquitarme de ser boba (vv. 2627-2629).

Los versos que sirven de epígrafe al presente capítulo se sitúan en el Acto tercero de la obra, el de la victoria de Finea. Haciendo gala de un ingenio de lo más agudo, la dama logra sortear en el desenlace todos los obstáculos que la separan del galán: ha truncado la ofensiva de su hermana y rival, quien acaba deponiendo las armas; ha dado al traste con el proyecto matrimonial de Liseo fingiéndose boba; sobre todo, con maña le ha arrancado a su propio padre el permiso de cerrarse en el desván con Laurencio, consumando una ilícita unión de cuerpos que, en las leyes poéticas de una comedia de enredo, se legitima socialmente con la esperada boda.

Nada parecía, sin embargo, predisponer a nuestra protagonista, tosco «roble sin alma» (v. 123), para hacerse con la palma de la victoria. En su estulticia inicial, se apunta en los versos arriba citados, Finea parecía condenada a no sentir (entiéndase, a no sentir amor), como le quedaba también vedado el hablar sutil, indispensable en la

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 131-150. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

conversación galante, ese mismo hablar que ahora le requiere a Laurencio como manera de exorcizar la —relativa— estupidez que ella misma acaba de desplegar para espantar al importuno Liseo. Para amar hay que entender, y solo los que entienden aman. Pero en la Finea boba¹ habrá mudanza, y la figura con tintes de seudofigurón² del comienzo se tornará al final perfecta *sabidora*.

En su transformación actúa como detonante el amor. Gracias a las lecciones amorosas de Laurencio, las tinieblas que nublaban la razón se despejan y Finea alcanza ciencia e ingenio. Al mismo tiempo, decíamos, el amor solo puede nacer en aquellos que no son «bobos de veras». El amor, pues, despierta el entendimiento y al mismo tiempo exige entendimiento para instalarse. Una intrincada red donde las causas se entrelazan y confunden con las causalidades, los orígenes con las finalidades, amarra el sentimiento del amor a la inteligencia, noción esta un tanto plural que abarca cualidades que van del ingenio y la industria a la destreza y la habilidad (cfr. el *Diccionario de autoridades*). Cualidades todas ellas que, por otra parte, componen en la Comedia nueva el arsenal amatorio de la dama tracista.

El esquema mismo de la intriga desarrolla la relación entre entendimiento, conocimiento y amor a partir de la vieja alegoría del *amor magister* (Plinio, *Epistulae* 4, 19) o universidad del amor. En un estudio ya clásico, Aurora Egido³ había trazado la fortuna literaria de tan prolífica imagen: Ovidio, las letras medievales (el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita es, sin duda, una de sus ilustraciones más señeras), pasando por textos árabes (Avicena), trazan un hilo conductor que llega hasta Lope. Nuestro dramaturgo, de hecho, había acudido al tópico antes de su *Dama boba*, introduciéndolo con importancia variable en piezas como *El maestro de danzar* (1594), *El bobo del colegio*

¹ *Bobo*, reza en el *Tesoro* de Covarrubias (p. 221), «es el hombre tardo, estúpido, de poco discurso, semejante al buey, de donde trae su etimología, porque de *bos*, *bobis*, se dijo *bobo*», y añade que los bobos «hablan torpemente». Sabemos que Finea se ve tachada de *mula* (v. 744), y sabemos también que una de sus características primeras es la torpeza de su discurso con respecto a los códigos sociales de su estado.

² Como *demi-figuron femme* habían caracterizado Lanot y Vitse la figura de Finea (1976, p. 208, nota 19). La asociación no es, con todo, unánime, pues la evolución misma de Finea y su casamiento final la alejan del tipo actancial del figurón, reservando más bien la Finea del comienzo de la obra como personaje cargado de comicidad, burlesco y grotesco (Fernández Fernández, 2003, p. 222). En este sentido se había expresado Serralta (1988, p. 92).

³ Egido, 1978.

(hacia 1606) y sobre todo *La discreta enamorada*, que la filóloga considera uno de los precedentes directos de nuestra pieza⁴. Tanteos dramáticos hasta que, según Egido, «una imagen de unos quince años de vida ocasional se asiente definitivamente para convertirse en eje conceptual de la obra [*La dama boba*] y ser guía expresiva y dramática del neoplatonismo»⁵.

El motivo del amor maestro que transforma al amante, auténtico pilar de nuestra pieza, bebe, en efecto, en las aguas del neoplatonismo. No hay lugar aquí para tratar con detalle ni el credo neoplatónico⁶ ni sus múltiples ramificaciones literarias; baste recordar que, vertido en variados cauces de escritura (lírica, relatos, tratados en pro o en contra), el neoplatonismo fue, retomando las palabras de Menéndez Pelayo, «la filosofía popular en España y en Italia durante todo el siglo XVI»⁷. Allí donde un lector moderno de *La dama boba* podría descubrir figuras un tanto oscuras, el espectador de corral reconocería, muy probablemente, imágenes familiares. Del neoplatonismo exploraremos únicamente la relación ya mentada entre amor y entendimiento, y nos ceñiremos a las bases que, sea como imitación directa o como reelaboración, surgen en nuestra comedia.

Doctrina idealizada del amor, el neoplatonismo hace del conocimiento el puerto al que aspira todo perfecto amante. El nuevo platonismo del Quattrocento, acuñado en el *De amore* de Marsilio Ficino⁸, concebía el verdadero amor como sentimiento depurado de las escorias de la sensualidad y del cuerpo, del deseo carnal o del goce sensual que solo son atributo del amor inferior o sensible. La dama no es el fin, sino la mediadora en el ascenso espiritual del amante hacia el supremo bien, entiéndase, la contemplación y la comprensión o ciencia de la divinidad. Así se describe el proceso en *El Cortesano* de Cas-

⁴ Egido, 1978, p. 358.

⁵ Egido, 1978, p. 359.

⁶ Al respecto, ver la síntesis que Parker dedica al neoplatonismo (Parker, 1986, capítulos 2 y 3). Ver también Mata Induráin, 2000.

⁷ Menéndez Pelayo, 2017, p. 427.

⁸ El *De Amore* o *Commentarium in Convivium Platonis* (comentario a *El banquete* de Platón), que Ficino escribe en latín en 1469 y del que se edita una primera traducción italiana en 1544, supone la piedra de toque de la filosofía neoplatónica del amor. La obra alcanzó un enorme éxito y se divulgó por toda Europa, ejerciendo una fuerte influencia en las letras. Junto a *Los diálogos de amor* de León Hebreo, suscitó, de hecho, la aparición de toda una serie de tratados sobre el amor en las letras áureas.

tiglionie, auténtico *best-seller* de las letras áureas y uno de los más logrados mediadores en la expansión de la doctrina ficiniana. El pasaje es extenso, pero lo reproducimos en su integralidad por cuanto ilustra con claridad la imbricación ya mentada entre amor y saber:

[...] conviene que el cortesano, ayudado de la razón, enderece totalmente su deseo a la hermosura sola sin dexalle tocar en el cuerpo nada, y dentro en la imaginación la forme separada de toda materia [...]. Pero aun entre otros estos bienes hallará el enamorado otro mayor bien, si quisiere aprovecharse de este amor como de un escalón para subir otro muy más alto grado [...] y así, no ya la hermosura particular de una mujer, sino aquella universal que todos los cuerpos atavía y ennoblece, contemplará. Este grado de amar, aunque sea muy alto y tal que pocos lo alcanzan, todavía no se puede llamar perfeto [...] animosamente pase más adelante, siguiendo su alto camino tras la guía que le llevará al término de la verdadera bienaventuranza; y así en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo para contemplar aquella hermosura que se vee con los ojos del alma, los cuales entonces comienzan a tener gran fuerza, y a ver mucho, cuando los del cuerpo se enflaquecen y pierden la flor de su lozanía. Por eso el alma apartada de vicios, hecha limpia con la verdadera filosofía, puesta en la vida espiritual y ejercitada en las cosas del entendimiento, volviéndose a la contemplación de su propia sustancia casi como recordada [*despertada*] de un pesado sueño, abre aquellos ojos que todos tenemos y pocos los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz que es la verdadera imagen de la hermosura angélica comunicada a ella, de la cual también ella después comunica al cuerpo una delgada y flaca sombra; así por este proceso adelante llega a estar ciega para las cosas terrenales, con grandes ojos para las celestiales, y alguna vez, cuando las virtudes o fuerzas que mueven el cuerpo se hallan apartadas dél o ocupadas de sueño, quedando ella entonces desembarazada y suelta dellas, siente un cierto ascondido olor de la verdadera hermosura angélica; y así, arrebatada con el resplendor de aquella luz, comienza a encenderse, y a seguir tras ella con tanto deseo, que casi llega a estar borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella [...] y así ardiendo en esta más que bienaventurada llama se levanta a la su más noble parte, que es el entendimiento, y allí, ya no más ciega con la oscura noche de las cosas terrenales, vee la hermosura divina, mas no la goza aun del todo perfetamente, porque le contempla solamente en su entendimiento particular, el cual no puede ser capaz de la infinita hermosura universal, y por eso, no bien contento aún el amor de haber dado al alma este gran bien, aún todavía le da una mayor bienaventuran-

za, que así como la lleva de la hermosura particular de un solo cuerpo a la hermosura universal de todos los cuerpos, así también el postrer grado de perfición la lleva del entendimiento particular al entendimiento universal; adonde el alma, encendida en el santísimo fuego por el verdadero amor divino, vuela para unirse con la natura angélica, y no solamente en todo ello desampara a los sentidos y a la sensualidad con ellos, pero no tiene más necesidad del discurso de la razón; porque transformada en ángel entiende todas las cosas inteligibles, y sin velo o nube alguna vee el ancho piélago de la pura hermosura divina, y en sí le recibe, y recibéndole goza aquella suprema bienaventuranza⁹.

Una continua ascesis donde se conjugan intelecto y alma es camino hacia la contemplación y el conocimiento divino, «suprema bienaventuranza» con que se ve recompensado el perfecto amante cortesano. Se concibe dicha ascesis como un progresivo ejercicio de introspección a través del cual aprenderá el amante a renunciar a los sentidos para apoyarse exclusivamente en su entendimiento y su razón, a desviar la mirada de los bienes terrenos para volver los ojos hacia la sustancia del alma. Ejercicio laborioso, si bien el amante aplicado, encendido con el casto fuego del amor divino, alcanza a vislumbrar en las últimas fases del proceso algún pálido reflejo de la llama divina con que se reconforta y se anima a seguir adelante.

Este progresivo abandono de lo contingente y de lo sensible acompaña un vuelo ascendente que va de lo singular a lo universal, trátase de belleza (la hermosura de la dama cede lugar a esa «infinita hermosura universal» que es la divina) o de entendimiento. En el último grado del proceso, en efecto, el entendimiento y la razón del amante, que tanta importancia habían jugado, se revelan a la vez insuficientes e inútiles: insuficientes, por ser incapaces de contemplar, en cuanto potencias puramente humanas y particulares aún, la «infinita hermosura universal»; inútiles, porque en la fase final del ascenso, allí cuando el alma se une con la naturaleza seráfica, el amante detenta ya el conocimiento universal propio de los ángeles.

Volvamos a la pieza. Lo esencial de la doctrina arriba expuesta se cifra en el breve espacio del soneto de Duardo (I, vv. 525-538), auténtico alarde de agudeza conceptual cuyo alambicado refinamiento se hace aun más notorio en contraste con los pasajes que lo preceden

⁹ Castiglione, *El cortesano*, pp. 505-506.

(la abortada lección de letras de Rufino y el jocoso romance del parto de la gata romana entonado por Clara). Recordemos el texto¹⁰:

La calidad elemental resiste
mi amor, que a la virtud celeste aspira,
y en las mentes angélicas se mira,
donde la idea del calor consiste.
No ya como elemento el fuego viste
el alma, cuyo vuelo al sol admira;
que de inferiores mundos se retira,
adonde el serafín ardiendo asiste.
No puede elemental fuego abrasarme.
La virtud celestial que vivifica
envidia el verme a la suprema alzarne;
que donde el fuego angélico me aplica,
¿cómo podrá mortal poder tocarme,
que eterno y fin, contradicción implica? (vv. 525-538).

Duardo traza las diferentes fases del ya comentado *ascensus* neoplatónico: una vez abandonado el mundo corpóreo de los sentidos y el amor sensible (ese «fuego» o «calidad elemental»), el alma del amante, mediante un ejercicio disciplinado sobre el entendimiento («con luz del entendimiento», v. 545), atisba alguna porción de esa completitud final aún velada. Atisbos que lo empujan («vivifica») a seguir su camino ascensional hasta llegar al último y más perfecto estadio, el de los ángeles, donde, como ellos, alcanza el conocimiento o entendimiento universal y accede a contemplar la hermosura divina. Vencido el fuego de las pasiones, inoperante ya el fuego/luz del conocimiento particular, el amante abraza por fin el fuego seráfico y el saber universal¹¹. Mirada y conocimiento son, respectivamente, puerta y puerto del amor superior.

¹⁰ Sigue siendo de gran utilidad para la comprensión del poema el análisis de Dámaso Alonso (1957, pp. 456-466). Un acabado recapitulativo de los debates sobre la interpretación metapoética del poema como pulla antigongorina en Presotto (2013).

¹¹ Un tanto burlescamente, por cierto, Lope invertirá en la pieza el sentido ascensional del vuelo neoplatónico, y las metáforas sublimadoras de luz y llama utilizadas en el soneto se aplicarán a lo más ínfimo de esas «calidades elementales», como la venalidad (la «luz del oro») y el apetito carnal (el «fuego de estopa»).

Los tres estadios presentados por Duardo corresponden en los textos ficinianos con tres tipos jerarquizados de amor y de amante: el amor bestial del voluptuoso que baja de la vista al tacto, el amor humano del activo que se detiene en la mirada, y el amor del contemplativo (el amor divino) que asciende de la vista a la mente¹². Teniendo en mente esta clasificación, el soneto de Duardo arroja enlaces suplementarios entre la escritura dramática y el neoplatonismo. En este mismo sentido lo han interpretado algunos críticos, viendo en el poema una clave de lectura de la propia pieza, y en particular de las posiciones iniciales que, desde sus entendimientos respectivos, ocupan con respecto al amor las dos damas de la comedia:

Nise, la erudita, es capaz de un entendimiento racional y se encuentra, pues, en el segundo nivel de la jerarquía expresada por Duardo; incluso cuando sus admiradores le atribuyan una facultad divina y angélica [...] Finea, por otro lado, se halla en un principio al nivel de los animales y es poseedora del «calor elemental» descrito por Duardo¹³.

Claro que la deliciosa ambigüedad que Lope le presta a ambos personajes no se deja encerrar en los márgenes del estricto esquema neoplatónico. Con un guiño cómplice, el dramaturgo juega con las expectativas del público: desbarata la rígida correspondencia ‘amor-entendimiento’ del edificio platónico al contemplarla a través de un prisma que reflecta múltiples facetas, algunas burlonamente contradictorias. Si el conocimiento coloca a Nise en el segundo peldaño del *ascensus*, más proclive al sentir parece la boba que su avezada hermana. Así lo afirmaba Presotto:

¹² Cfr. Ficino, *De Amore*, Discurso VI, cap. 8, p. 80. Así lo retoma Herrera (1580) en uno de sus comentarios al soneto VII de Garcilaso: «I assí ai (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lacivia, es el ferino i bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a ombre. Éste deciendo de la vista al desseo de tocar. El primero d’ éstos es altíssimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno i baxo, que no se levanta de viles consideraciones i torpezas. I aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube d’ ella a la mente. El ativo i moral, como simple y corpóreo, para en la vista i no passa más adelante; el deleitable deciendo d’ella al tocamiento» (citado por Schwartz, 2016, p. 58).

¹³ Bergmann, 1981, p. 410.

Mientras que el deseo de conocimiento de Finea es impulsado y guiado por el hombre, Nise es depositaria de un saber adquirido autónomamente, sacado sin mediaciones de los libros y por lo tanto estéril y digno de condena. Por eso es incapaz de comprender el discurso amatorio del soneto. A partir de aquí, en toda la obra, el uso de los términos *entendida* y *boba* cobra un sentido irónico a la luz de la lectura neoplatónica, tan explícita y constante que lleva a Duardo a citar al mismo Platón para aclarar el sentido del soneto.

[...] el solo personaje que llega realmente a entender el concepto contenido en el soneto, es decir, el único que consigue amar en el sentido más verdadero y profundo, es justamente la dama boba, Finea, quien pasa de bestia a ser humano gracias al entendimiento, que le permite llegar al conocimiento y de allí a la correspondencia amorosa destinada a la conservación de la Naturaleza y del mundo entero. Es el amor como «luz del entendimiento», según las teorías neoplatónicas, lo que lleva Finea a la conciencia de sí misma y de su lugar en el mundo¹⁴.

A imagen del incesante movimiento de lances que exige el canon de la comedia, las fronteras entre inteligencia y estulticia son en nuestra pieza permeables y sobre todo movedizas. Como resultado directo, la relación a primera vista unívoca entre amar y entender se resuelve en una variedad de variables combinatorias en las que entra también, complicando aún más el conjunto, el ambivalente motivo de las bodas, considerado a veces galardón, otras freno al amor, según que el prometido impuesto encaje o no con el gusto de la dama.

La tríada *entender, sentir y casar* se somete en la obra, ya desde muy pronto, a un relativismo constante donde cada personaje ofrece una visión particular en virtud de la posición que ocupa. Así, como explica Leandro, toda la ciudad de Toledo se hace lenguas de la discreción de Nise, pero sabremos que es la acaudalada Finea quien acumula pretendientes. La necedad de Finea espanta a Liseo y el entendimiento de Nise lo encandila, mientras que, en el ideario matrimonial del muy pragmático (aunque incauto) Otavio, más le conviene a la casada bobería que erudición. El venal Laurencio —uno de tantos «marquesotes sin renta» toledanos— que abandona a Nise para correr tras la dote de la boba concuerda al final con Otavio cuando dice preferir casar con estulta antes que con entendida, sin duda escarmentado ante la afición que la Finea discreta acaba de despertar en Liseo y temeroso

¹⁴ Presotto, 2013, pp. 210 y 211.

de perder tan rica presa; presa que solo alcanzará a cobrar, no lo olvidemos, gracias al ingenio de la dama.

Un jocoso perspectivismo, en suma, donde el oxímoron o unión de contrarios (recuérdese el emblemático «boba ingeniosa» del final) corre parejas con la anfibología de la palabra *dote* sobre la que se fundamenta buena parte del conflicto dramático: la dote de Finea es el caudal y la dote o excelencia de Nise el entendimiento. Llevada a sus extremos, dicha anfibología encierra la cara y la cruz del modelo amatorio cortesano, según que el amante opte por la discreción de una dama o por los cuarenta mil ducados de la otra. Claro que en el ambiente festivo de la comedia el asunto pierde seriedad, y la oposición entendimiento/dinero (luego neutralizada, como sabemos, con la transformación de Finea) se le presenta al espectador con toda la carga lúdica de un trabalenguas o de una adivinanza: ‘la dama más docta/dotada tiene menos dote que la poco docta/dotada dama con dote’. Se despliega así en la acción dramática el mismo juego polisémico que enmarca la trayectoria de Finea, iniciada con la ambivalencia semántica de frases y vocablos durante la frustrada lección de letras y terminada con el ardid de dotar a la voz *Toledo* de un sentido simbólico que se superpone a su sentido literal. Un engranaje de diversión y de engaños en el cual juega también un papel la onomástica: al nombre de Finea se asocian tanto el personaje por afinar como la fineza; en el de Nise resuenan ecos garcilasianos propios de una erudición libresca y a la vez una sucinta declaración de ignorancia (‘ni sé’). Según los pasajes, y como en un baile de máscaras, ambas damas adoptarán una de las caras de esta identidad potencialmente bifronte.

El pasaje donde se inserta el soneto de Duardo, declaración neoplatónica donde las haya, nos brinda la posibilidad de explorar en detalle ese campo movedizo en que se resuelve la relación entre entendimiento y amor. Para ello, prescindamos de interpretar la secuencia según el código neoplatónico, como tradicionalmente se ha hecho, y adoptemos el enfoque inverso, esto es, examinar cómo ese mismo canon neoplatónico se moldea y reescribe desde los códigos de la comedia.

Volvamos, pues, al texto dramático. Serio revés, y revés burlón, el que sufren Duardo y su soneto. El listado lírico de un proceso cuya culminación estriba en alcanzar el conocimiento superior se salda, pura y simplemente, con las manifestaciones de ignorancia e incompreensión que muestran unos y otros ante el discurso del poeta o poe-

tastro. Particularmente acerba es la reacción de Nise, la dama a quien el infortunado galán poeta intentaba impresionar. «Ni una palabra entendí» (v. 539), le espeta la damita, provocando con ello la glosa explicativa de Duardo (glosa que, por cierto, bien útil le resultaría al espectador); «No discurras, por tu vida; / vete a escuelas» (vv. 575-576); «¡Escribe fácil!» (v. 579). Estas manifestaciones de rechazo, surgidas a primera vista de una ignorancia un tanto obtusa y un tanto inesperadas también según la estricta lógica dramática¹⁵, cobran otro sentido a la luz de lo que se plantea en escena. Y lo que se plantea es la impaciencia de una dama que desea encontrarse a solas con su galán —Laurencio— para transmitirle un escrito o billete de amor. El proyecto galante de Nise se ve entorpecido por otro escrito, el de Duardo, y por la irritante dilación del poeta, quien a pesar de los desplantes de la dama se resiste a abandonar el espacio físico y verbal de la interlocución. De hecho, la joven solo acertará a cortar los “altos vuelos” de Duardo imponiendo abruptamente un aparte con su rival («¡Oye, Laurencio!», v. 584). «Temió las cosas oscuras» (v. 586): así justifica Duardo ante Feniso su fracaso cuando ve alejarse a la dama en compañía de Laurencio. Oscuridad conceptual de un poema demasiado difícil para Nise, piensa también el espectador, pero oscuridad que enseguida alcanza nuevo significado cuando Nise amonesta a Laurencio por haber llegado con compañías que le estorban el trato amoroso: «No traigas contigo quien / *me eclipse* el hablarte así» (vv. 593-594).

Nise, en apariencia, se manifiesta impermeable al credo expuesto por Duardo: no entiende o, al menos, dice no entender (¿no podría interpretarse que, como hará Finea ante Liseo, la erudita Nise finge ignorancia para zafarse de tan molesto galán?). En ese mismo orden de cosas, el vuelo ascendente de Duardo se enfrenta en escena con el descenso de Nise, que cae literalmente al suelo —la caída, sabemos, es fingida y orquestada por Laurencio— para confiarle la carta al galán. Al casto amor del poema de Duardo, sin duda demasiado casto a ojos de Nise y sin duda también del espectador de comedias, contra-

¹⁵ ¿No figuran en la biblioteca de Nise, sabemos por el escrutinio hecho por Otavio, las obras del “divino” Herrera, o de Juan de Arguijo, de dificultosa lectura? Sorprendente, cuanto menos, se le presenta al público la dificultad de la dama para descifrar, no ya el soneto, sino la paráfrasis explicativa de Duardo: tengamos en mente la exégesis (un tanto pretenciosa, dicho sea de paso) que hace Nise ante la criada a propósito del «artificio griego» de las *Etiópicas*.

pone Lope el roce sensual de manos, simulacro de una alianza futura a consumir con la unión de cuerpos.

El pasaje exhibe la feminidad de Nise en el círculo mismo de su pequeña academia¹⁶. Allí donde las voces precedentes de los personajes nos presentaban una figura imbuida de saber, trátase de una diosa del Parnaso o de una endiosada bachillera, encontramos una enamorada que *siente* pero que, refugiada en las letras, se muestra muy poco avezada en las mañas que domina toda dama de comedias (es el tracista Laurencio, recordémoslo, quien le indica cómo resolver la cuestión de la misiva): en definitiva, una docta ignorante. En todo caso, consista su alabado entender en mera erudición o en ingenio divino¹⁷, esté más o menos aventajada a la hora de emprender el *ascensus*, lo cierto es que Nise escapa de la casilla asignada por el “perfecto amor” expuesto por Duardo y abraza voluntariamente el mundo de los sentidos abandonando su pedestal de décima Musa o Sibila española para caer, propiamente hablando, al suelo. Y es que, en lugar de volar a las regiones celestes, la endiosada Nise prefiere encarnarse en hembra. Con esta metamorfosis de Nise apunta Lope un agente de interés suplementario con que ganarse la atención del público.

A lo largo de la pieza, las trayectorias actanciales de Nise y Finea conjugan amor y entendimiento en un doble viaje de ida y vuelta. Las lecciones de amor que con tanto interés siguió Finea acaban despertando, como sabemos, el entendimiento dormido de la dama. Del grado superior a que ha llegado Finea en el sentir y en el decir da buena cuenta el brillante soliloquio con que abre el tercer acto de la pieza. Si Afrodita había insuflado vida a la Galatea de mármol labrada por Pigmalión, Amor avivó las potencias racionales de Finea y reanimó su alma dormida:

¹⁶ Academia que no es sino un muy pálido e imperfecto reflejo de lo que será la Universidad del amor, una caverna de sombras, si retomamos el mito platónico, frente a la luz del exterior.

¹⁷ Cfr. Presotto, 2013, p. 211: «“Razón” no es “entendimiento”, como recordaba Castiglione, y la falta de este último en Nise se demuestra por su reacción al soneto: no solamente no comprende la expresión, el significado literal, sino que tampoco es capaz de entender el contenido y se deja abrasar por la “calidad elemental”, es decir, por el fuego del amor corpóreo, fingiendo un desmayo que le permite el contacto físico con su amante y le da la oportunidad de pasarle una carta de amor, con todo el significado erótico que esto implica».

FINEA

¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza,
o accidente o elección!
Estraños efetos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen,
pues hacen hablar los mudos;
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
Con el animal sentía
y crecía con la planta;
la razón divina y santa
estaba eclipsada en mí,
hasta que en tus rayos vi,
a cuyo sol se levanta.
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, Amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!
Ya puedes del grado honrarme,
dándome a Laurencio, Amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada, enseñarme (III, vv. 2033-2070).

En las metáforas utilizadas por la dama («Eclipse», «rayos», «luz», «oscuridad») reverbera la imagen ígnea del soneto neoplatónico de Duardo, como del soneto reverbera también en el soliloquio de Finea la mención al vuelo hacia regiones celestes para alcanzar el sol de la «divina razón». El compendio neoplatónico declamado en el Acto I se irradia, pues, en la trayectoria de la dama, aunque solo parcialmente y sufriendo algunas brechas.

El amor ha despejado las tinieblas de la mente y ha engendrado, afirma la propia dama, su «nuevo ser». Luz del entendimiento gracias al amor y amor que da a luz; amor maestro y amor partero. Así que en el lírico y refinado discurso de la dama algo se vierte también del gracioso romance del parto de la gata, prolepsis carnavalesca del alumbramiento simbólico de Finea expuesto en nuestro pasaje. En un apretado sincretismo se funden aquí lo inmaterial sublime y lo puramente carnal, la racionalidad que acerca a Dios y la animalidad de una naturaleza genitora. Naturaleza que no debemos contemplar como un descenso hasta el estadio primario en que se encontraba Finea, sino como virtud preferente de la perfecta casada (I, v. 22). Nada de extraño que el atributo primero del amor, en el apóstrofe de Finea, sea el de invención divina que asegura la conservación de la *bella naturaleza*. Nada de extraño tampoco que el *ascensus* de Finea se detenga luego abruptamente en el espacio del desván, espacio reservado a los gatos, como gato (esto es, 'ladrón' en el léxico de la germanía, y aquí ladrón de la honra) se revela Laurencio.

«No ha dos meses». En el espacio de dos meses que media entre los dos últimos actos, Finea se hizo alumna aplicada para aprender las lecciones antes desdeñadas: la elegante armonía de la danza o el arte del bien hablar, de la lectura y de la escritura¹⁸. Ella misma se lo recuerda a Laurencio cuando este se queja de la recién adquirida discreción de la dama:

A pura imaginación
del alto merecimiento
de tus prendas, aprendí

¹⁸ Cfr. Egido, 1996, p. 14: «antes de que Finea se transforme en dama discreta e ingeniosa. Lope traza sabiamente sus pasos, como si se tratase del aprendizaje de una niña noble a la que su maestro particular [Laurencio] enseña las primeras letras y no solo a hacer cadenetas, vainillas y trenzas, como hacen las chicas en la amiga del famoso romance gongorino».

el que tú dices que tengo.
 Por hablarte, supe hablar,
 vencida de tus requiebros;
 por leer en tus papeles,
 libros difíciles leo;
 para responderte, escribo [...] (III, vv. 2462-2470).

Los muy prosaicos trabajos de Finea por salir de su ignorancia primera le dan visos de verosimilitud a la acción dramática¹⁹ y revisiten de pragmatismo, podríamos pensar, el pretendido milagro del amor. Paradójicamente, bajo la aparente trivialidad de la situación resurge en clave doméstica la imagen neoplatónica de las grandes empresas que acometen los amantes para lograr la perfecta correspondencia entre seres, como exigen las leyes del sentimiento:

... en la medida en que se esfuerzan en agradarse el uno al otro [amante y amado], siempre emprenden con apasionado empeño cosas magníficas, para no ser despreciables para el amado, sino ser considerados dignos de la reciprocidad del amor²⁰.

Apuremos el recorrido de una dama que no aspira a las inmateriales esferas seráficas sino a ganarse al galán. Finea pasa por grotescos altibajos en los dos primeros actos, en el tercero emplea el milagro de su ingenio para engañar al padre y entrega indecorosamente su cuerpo a Laurencio sacrificando *a sabiendas*, sin el menor remordimiento, lo justo en aras del gusto. Rasgos estos que la construyen como heroína un tanto descarada de comedia, pero que la alejan de otros códigos idealizados del amor. Con todo, Finea alcanza ya en el segundo acto el punto excelso de la correspondencia entre seres lograda por el amor quedando, si parafraseamos el verso de san Juan de la Cruz, en el amado convertida²¹: así ve el rostro de Laurencio cuando ella misma se refleja en los espejos (II, vv. 1561-1562, desarrollado en III, vv. 2411-2416). Significativamente, cuando en ese mismo pasaje Clara declara, admirada, que su ama se ha transformado «en otra»,

¹⁹ Bergmann, 1981, p. 412.

²⁰ Ficino, *De Amore*, Discurso I, cap. 4, p. 31.

²¹ Cfr. los *Diálogos* de León Hebreo: «... si el amante, de necesidad, está en obligación de servir a su amado como a su dios, y está constreñido a morir por él; y no podrá hacerlo de otra manera, si ama bien: *porque está ya transformado en el amado y en él consiste su felicidad y todo su bien, y ya no en sí mismo*» (citado en Serés, 2005, p. 182).

Finea rectifica el enunciado de su criada: «En otro, dirás» (II, 1566). La pericia con que sale Finea de la escuela del amor se evidencia en un dominio final, absoluto, del arte del engaño y en particular del señuelo de las palabras, habiendo aprendido a mentir con la verdad y a burlar con verdades a medias: revancha de la boba que había sufrido en sus propias carnes, si bien involuntariamente aún, la anfibología del lenguaje durante su primera lección de letras. Maestra en la industria y agudeza²² propias de la enamorada artera, Finea es al mismo tiempo la aventajada aprendiz de amor y de ciencia que, como el perfecto amante cortesano, sabe mirar con los ojos del alma (III, v. 2410).

Amor abre el entendimiento, y la venda de Cupido puede también cerrarlo. El amor saca a Finea de su situación marginal primera, la de una niña²³, la hace pasar por una etapa de puericia o aprendizaje y la lleva finalmente al estado de mujer cumplida: alcanza entonces ese «soy quien soy» y reintegra en el paisaje social de la comedia el puesto que, por cuna y caudal, le corresponde. Más amargas serán las lecciones amorosas que aprende Nise y otros serán los efectos. Colocadas ambas hermanas en un eje de simetría, mientras Finea se acerca a los libros a partir del sentir, la erudita entiende a fuerza de traiciones la distancia que media entre el mundo de sus lecturas y la 'vida'. El

²² Es, *grosso modo*, lo que Gracián describía en su Discurso XLV como «la agudeza por desempeño en el hecho»: «Consiste el sutilísimo artificio desta especie de agudeza en hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse [...]. Este es el principal artificio, que hace tan gustosas y entretenidas las épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias; vanse empeñando los sucesos, y apretando los lances, de tal suerte que parecen a veces no poder tener salida [...]. Mas aquí está el primor del arte, y la valentía de la inventiva, en hallar medio extravagante, pero verisímil con que salir del enredado laberinto con gran susto y fruición del que lee y del que oye». Gracián lo relacionaba con las tramas desarrolladas en la novela de Heliodoro (Trambaioli, 2006). Prueba de que la antes indocta Finea domina las sutilezas del «artificio griego», y es capaz de ponerlo en la práctica allí donde Nise se limita a saber «leerlo».

²³ Lanot y Vitse (1976, p. 208) resaltaban el infantilismo de Finea y su trayectoria atencional como paso progresivo hacia la condición de mujer: «Quand, par exception, on se trouva en présence d'un demi-figuron femme (Finea, *La dama boba*), son infantilisme sera celui d'une cadette, blessée par les succès de sa brillante sœur et qui se refuse à grandir, derrière le rempart de la puissance que lui confère l'important héritage dont elle est la bénéficiaire. Son blocage psychologique à un niveau très primaire [...] est une crise de croissance que l'amour dénouera en permettant la dissolution du complexe d'infériorité».

amor y los celos²⁴ —‘hijos del amor’— nublan el entendimiento de Nise y dan al traste, conforme se desarrolla la acción, con el refinamiento de sus modos y decires cortesanos.

A medida que avanza la obra, las dotes intelectuales de la «gallarda» y «sabia» Nise van perdiendo terreno a ojos de todos. En el Acto III ya no es su discreción, sino la de Finea, la que se gana el aplauso general; el criado Turín pone en tela de juicio su entendimiento («Pues Nise no sé yo / que tan entendida sea», III, 2348-2349); en boca de Octavio la fama que le presta el vulgo pasará del endiosamiento a la irrisión cuando se haga pública la locura quijotesca —entiéndase, la enfermedad de la lectura— en que, piensa, está cayendo su hija (enfermedad que, digámoslo de paso, más probablemente sea la de amores). La tara grotesca pasa de la dama excesivamente boba que no conoce las letras a la patología de una dama excesivamente *leída*.

Prisionera de un amor que desatina (v. 2360) y de un sentir ajeno a la razón (vv. 2180-2181), Nise va acercándose a la irracionalidad que abandonara Finea. Una peligrosa autosuficiencia, la confianza excesiva en su saber y la destreza de Laurencio —un Ulises/Circe— que la adormece con sus engaños impiden que Nise desarrolle las armas que sí logra afilar su hermana.

Con un ingenio capaz de descifrar el «artificio griego» de Heliodoro, la dama docta se muestra, en efecto, incapaz de desentrañar las ficciones engañosas del taimado Laurencio. No es, como don Quijote, loca entreverada ni personaje que confunde (¿?) ficción y existencia. Instalada en el refugio de la literatura y de la fama, Nise no tiene, simplemente, lo que podríamos llamar una ciencia de la vida: ignora, lo hemos visto, algo tan propio de dama de comedia como transmitirle una carta al amado (algo que sí logra hacer Finea) y cae de forma reiterada, cómicamente reiterada incluso, en las redes del astuto galán. Cuando intenta darle un viso burlón a su ingenio dirigiéndole a Liseo un discurso de amor destinado a Laurencio, el artificio es tan burdo que el propio Liseo, aunque no más avezado que ella en las lides amorosas, se da cuenta enseguida; ignora sobre todo Nise que su

²⁴ Los celos, decía la orgullosa doña Elvira de *La campana de Aragón* (1598-1600), «son nieblas del entendimiento [...] / [que] el sol del entendimiento / eclipsan a la razón» (II, vv. 1560-1563).

pobre amago de engaño hacia Liseo está a años luz de la experta duplicidad de Laurencio y que, en realidad, la burlada es ella.

Nise, en definitiva, manifiesta ante la práctica del amor la candidez infantil de la boba, exhibiendo una simplicidad parecida a la que mostraba su hermana frente a los símbolos codificados de lo escrito y dándole a la vida la misma ingenua univocidad que su hermana le daba a las letras. Contrariamente a la Finea estulta, ella se mueve como pez en el agua por el alambicado simbolismo de los códigos y su aprendizaje del amor no culminará, como sí será el caso de Finea, en saber utilizar los ojos del alma, sino los sentidos propiamente sensibles. Vista y oído le revelan la traición del galán cuando, ya avanzado el Acto III, Nise los sorprende en plena conversación galante (vv. 2630-2658). Desde el sufrimiento de la hembra traicionada, escasa de pretendientes y ante la perspectiva de un prometido impuesto y aborrecido —Duardo—, la dama hace por fin gala de pragmatismo y se conforma con Liseo. Elocuente resulta al respecto el pasaje en la que Nise acepta la recuesta del segundo galán (vv. 3027-3072). En la secuencia apenas apunta la voz de la dama, y el diálogo se ve acaparado por las voces de Liseo y del criado, criado que de pasada le ofrece al espectador una visión carnavalesca y grotesca de la dama. Nise cierra el pasaje aceptando la declaración de Liseo con una muy escueta intervención desnuda de artificio retórico («¿No basta decir que estoy / rendida?», III, vv. 3071-3072), vencida ya la retórica brillante de sus libros como ha quedado vencida —rendida, al fin— una vacua ciencia libresca ante la prueba de la vida, la docta ante la boba ingeniosa. La Musa del Parnaso imbuida de letras, la que antes fuera juez de poetas, encarna ahora el *tacere* de la mujer cumplida y, en el microcosmos social e ideológico de la comedia, puede emprender con éxito la carrera de perfecta casada.

En conclusión, la relación entre entendimiento y amor constituye en *La dama boba* uno de los cimientos de la acción dramática. En torno a ella se fraguan lances de la intriga, se mueven una y otra vez personajes que, conforme avanza la acción, ocupan casillas y las abandonan según el torbellino emblemático de la joven comedia lopeveguiana. De la premisa a primera vista inapelable de que los bobos no sienten, Lope despliega toda la flexibilidad de su escritura para someter a un continuo relativismo las nociones mismas de bobería y de sentir, a la vez que multiplica las variables combinatorias entre entender y amar.

En el fondo de todo ello, retoma Lope del *Quijote* cervantino, pero a su manera, la relación entre vida y literatura. Bajo el trampantojo de la *mise en abyme*, el dramaturgo incorpora en su texto otros textos —las lecturas de Nise—, y pone en escena su propia figura autoral bajo el pretexto, cervantino también, del escrutinio de una biblioteca, aquí la de la dama docta. Labor de autopromoción, sin duda, y de homenaje a amigos poetas y mecenas, pero que se inserta de manera armoniosa y un tanto burlona en una obra donde el dramaturgo invita al espectador a cuestionar la distancia que media entre la literatura y la existencia, entre el saber libresco donde reina la Nise leída y los enredos vitales donde vence la ingeniosa Finea.

La trayectoria de las dos damitas nos invita a un viaje entre paisajes literarios. El entendimiento que alcanza con el amor la estulta y la conversión en hembra de la endiosada Nise se hilan sobre la urdimbre de la doctrina neoplatónica, de la que Lope ofrece al mismo tiempo su esencia y sus limitaciones. A la introspección solitaria que exige el *ascensus*, a la ascesis como abandono de lo material y de lo sensitivo enfrenta el dramaturgo, y no podía ser menos, un *agón* basado en relaciones que se hacen o se deshacen en escena; al vuelo en sentido único del perfecto cortesano, ejercicios de volatinero durante los cuales, según su habilidad y según el momento, el personaje se eleva o cae en picado; al amor sensual como grado ínfimo, el triunfo de la carnalidad, marca de fábrica de la comedia. En su introducción a *La dama boba* afirmaba Diego Marín que «Lope utiliza la doctrina neoplatónica del amor espiritual para dignificar el amor sensual, no para sustituirlo»²⁵. Lope, hombre de teatro y perfecto *sabedor* de los gustos del público, se arroga sobre todo el derecho de reactivar la cartilla poética del neoplatonismo y de describirla a uso de comedia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, «Lope de Vega, símbolo del Barroco», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 419-478.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos de la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- BENTLEY, Bernard P. E., «Las imágenes y los *topoi* en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*», en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en*

²⁵ Marín, introducción a Lope de Vega, *La dama boba*, p. 43.

- Calderón. *Undécimo Coloquio anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, Stuttgart, F. Steiner, 1998, pp. 46-62.
- BERGMANN, Emilie L., «*La dama boba*: temática folklórica y neoplatónica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 406-409.
- CASTIGLIONE, Bastasar de, *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, ed. de Sergio Fernández, México, UNAM, 1997 (col. «Nuestros clásicos», 78).
- EGIDO, Aurora, «La Universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, pp. 351-371.
- EGIDO, Aurora, «Vives y Lope. La dama boba aprende a leer», *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 193-208.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, E-prints electrónica, 2003.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón [1459]*, Madrid, Tecnos, 1994.
- LANOT, Jean-Raymond, y VITSE, Marc, «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle*, 27, 1976, pp. 189-213.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, 33, 2000, pp. 641-653.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Obras completas. Tomo I: Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre el soneto “La calidad elemental resiste” y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 2013, pp. 204-216.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 2002.
- SCHWARTZ, Lía, «Amor y deseo en textos de Fernando de Herrera, humanista, poeta neoplatónico y estoico», *Criticón*, 128, 2016, pp. 53-68.
- SERÉS, Guillermo, «La poesía española de los siglos XVI y XVII: confluencias y divergencias», en Tomás Martínez Romero (ed.), *Les lletres hispàniques als segles XVI, XVII i XVIII*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2005, pp. 175-200.
- SERRALTA, Federico, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (*La comedia de capa y espada*), 1988, pp. 83-93.

TRAMBAIOLI, Marcella, «El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca», en *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Librería dell'Università Editrice, 2006, pp. 157-173.

VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1989.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

